

Die Meistersinger von Nürnberg en Wagners Duitsheid

door David Vergauwen

Bronnen en genese

Toen Richard Wagner in 1845 zijn kuur nam te Marienbad, deed hij echt zijn best om het advies van zijn artsen op te volgen, hetgeen er in bestond zich met niets creatiefs bezig te houden en zich toe te leggen op ontspannende literatuur. De pogingen om dit advies op te volgen, bleken een gedeeltelijk succes. Wagner las Wolfram von Eschenbach, enkele boeken rond Lohengrin en een boek van ene Gervinus over de Duitse literatuur uit de Renaissance. Georg Gottfried Gervinus (1805-1871) publiceerde een *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, waarin hij twee lijvige hoofdstukken over de gilde van de Meistersinger opnam. Hij schreef ook over Hans Sachs en de rol die deze speelde in het verspreiden van de cultuur van de Reformatie. Een karakterportret van Sachs door Gervinus moet Wagner hebben geïnspireerd. Deze maakt een beschrijving van een wat oudere man die met de leeftijd steeds ironischer en melancholischer werd. Gervinus beschrijft hem als een witte duif met een volle baard, verzonken in de schoonheid van een goudgebonden boek. Bezoekers begroet hij alleen maar met het opkijken uit zijn lectuur, gevolgd door een korte knik. Deze beschrijving zou Wagner inspireren tot zijn regieaanwijzingen aan het begin van het derde bedrijf. Gervinus beschrijft Sachs verder als een dromer en lijkt daarbij terug te verwijzen naar contemporaine beschrijvingen.

Meteen na het lezen van het boek van Gervinus, begint Wagner te dromen over een verhaal met een aantal volkse elementen dat volledig zou draaien rond de figuur van Hans Sachs. Wagner was namelijk bijzonder gegrepen door de gilde van de Meistersinger, hun formules, hun organisatie en hun culturele betekenis. In het bijzonder nog werd hij gefascineerd door de functie van de ‘Merker’ die de liederen moest beoordelen en op basis van het aantal fouten dat hij hoorde zijn onverbiddelijke oordeel velde. In *Mein Leben* vertelde Wagner hoe bij hem het idee voor deze opera begon te rijpen bij een wandeling. Hij beeldde zich Hans Sachs in die met zijn hamer op de leest hamert om de fouten in het lied van een pedante Merker zelf te markeren. Zo zou Sachs hem een lesje leren voor zijn bevoogdend gedrag uit het verleden. Dit alles zou zich afspelen in een nauw, kronkelend straatje in het middeleeuwse Nürnberg. Er zou herrie ontstaan tussen Sachs en de Merker dat zou uitdraaien op een straatgevecht tussen de burens. De opera moest een komisch karakter krijgen en zou een uiting worden van de Duitse volksziel, alsook een zoektocht naar ‘Ware’ of ‘Echte’ kunst. Wagner wilde alles zo snel mogelijk op papier zetten en sloeg daarbij het advies van zijn artsen in de wind.

Op 6 juli 1845 werkte de componist een tekst af die bekend staat als Tekst I, een algemene beschrijving van het plot van de opera met de gebeurtenissen in het tweede bedrijf (het straatgevecht in het kronkelend straatje) in iets beter detail uitgewerkt dan de twee andere bedrijven. Het is belangrijk om in het achterhoofd te houden dat Wagner een komedie wilde schrijven en daarom zijn karakters bewust wat dunnetjes maakte. Zo was het hem in Tekst I er duidelijk om te doen om de gilde van de Meistersinger voor te stellen als een verzameling regelneven die nog moeten leren hoe echte kunst wordt gemaakt. Uiteindelijk hoorde liefde alles te overwinnen, inclusief de manier waarop de Meistersinger hun kunst maken. Zelfs het figuurtje van Hans Sachs was zeer rudimentair uitgewerkt. Uit het boek van Gervinus nam Wagner aanvankelijk vooral de ironie en de melancholie over. Nochtans schreef Gervinus ook over Hans Sachs als dromer, een eigenschap die Wagner aanvankelijk niet oppikte, misschien omdat het belang van dromen hem pas zou gaan interesseren na zijn ontdekking van Arthur Schopenhauer, een kleine tien jaar later. Ernest Newman beschreef heel goed welke eigenschappen Hans Sachs op dat ogenblik zoal bezat: ‘*In his first form Wagner’s Sachs was a rather cynical, ironic, embittered character, who, apart from his advocacy of the cause of the young Knight, reminds us comparatively little of the wise, kindly, mellow poet-philosopher he ultimately becomes in Wagner’s treatment of him*’.¹

Wagner moest, zoals gezegd, Schopenhauer nog lezen. Sachs miste in Tekst I nog wat menselijke diepte. Schopenhauer zou Sachs een meer humanistische, zij het wat pessimistische, inslag bezorgen. Hans Sachs zou met latere versies aan integriteit winnen en daarom sympathieker worden, tot hij uiteindelijk kon uitgroeien tot een van de meest menselijke karakters die de drama’s van Wagner

¹ Newman (Ernest), *The Life of Richard Wagner*, London, 1945, III, p. 156.



bevolken. Wat Wagner echter nooit volledig kon wegfilteren was de manier waarop Hans Sachs toestaat dat Sixtus Beckmesser, de Merker, zich op de Festwiese compleet belachelijk maakt. Dit ingrediënt dat al in de eerste versie van de tekst aanwezig was, lijkt in de uiteindelijke versie plots eerder 'out of character'. Deze echo van Tekst I werd nooit weggewerkt. Sachs zou echter wel twee grote monologen krijgen die als een venster op zijn ziel zouden fungeren: de 'Flieder' monoloog en de 'Wahn' monoloog.

In *Eine Mitteilung an meine Freunde* uit 1851 schreef Wagner over zijn nieuwe project, *Die Meistersinger von Nürnberg* als een tegenhanger voor zijn eerdere project, *Tannhäuser*. In de schets die Wagner daar maakte van het verhaal waren er al enkele zaken gewijzigd, hetgeen er op wijst dat Wagners idee nog aan het rijpen was. Ten eerste kreeg Hans Sachs een grotere rol van betekenis en werd de nadruk vooral gelegd op zijn arbeid als kunstenaar. Ten tweede werd de jonge ridder die al in de eerste tekst werd beschreven een meer galant figuur. In Tekst I liet hij de ridder nog een lied over heroïsche daden uit het verleden zingen, terwijl hij nu de liefde zelf tot onderwerp zou nemen. Ten derde werd elke ironie in het karakter van Sachs geschrapt en hetzelfde gebeurde met het antagonisme tussen Sachs en de Meistersinger. Dit laatste werd verwerkt tot een antagonisme tussen Beckmesser en Sachs. Het gevolg van dit alles was dat Hans Sachs een ronder, rijper en dieper karakter werd dat steeds meer naar het voorplan van deze opera graviteerde.

In 1861 reisde Wagner naar Parijs om er in maar zijn grote Tannhäuserfiasco te moeten meemaken. Terneergeslagen zocht hij opnieuw het gezelschap op van zijn trouwste vrienden op dat ogenblik, de familie Wesendonck. Deze nodigden hem uit om naar Venetië te komen. Ze probeerden de componist, ondanks zijn neerslachtigheid, mee te nemen naar de monumenten van de stad en toen Wagner zichzelf bevond voor de 'Maria Hemelvaart' van Titiaan in het Dogenpaleis, stond hij in volle verwondering. Later zou hij beweren dat hij op dat moment besliste om zijn *Meistersinger* te zullen schrijven, een beslissing die hem meteen uit zijn slepende depressie bevrijdde. Men moet echter waarschuwen dat men deze verhalen van Wagner nooit heel letterlijk moet nemen. De man hield er immers van om inspirationale momenten als startpunt voor een creatief proces naar voor te schuiven. Vanuit Venetië reisde Wagner die zomer nog naar Nürnberg. Daar vond op dat ogenblik het Deutsches Sängersfest plaats (21-24 juli), waar meer dan 5,500 zangers optraden in 240 verschillende koorgroepen. Als climax zongen al deze koren samen voor een publiek van ruim 14,000 mensen. Het

evenement vond plaats als een uiting van de culturele band tussen alle Duitsers. Koren werden uit alle Länder naar Nürnberg gehaald om er te zingen en het geheel werd ook politiek geduid als een hoop op een verenigd Duitsland. Dit zangfeest zou de inspiratie leveren voor de Festwiese in het laatste bedrijf van Wagners opera.

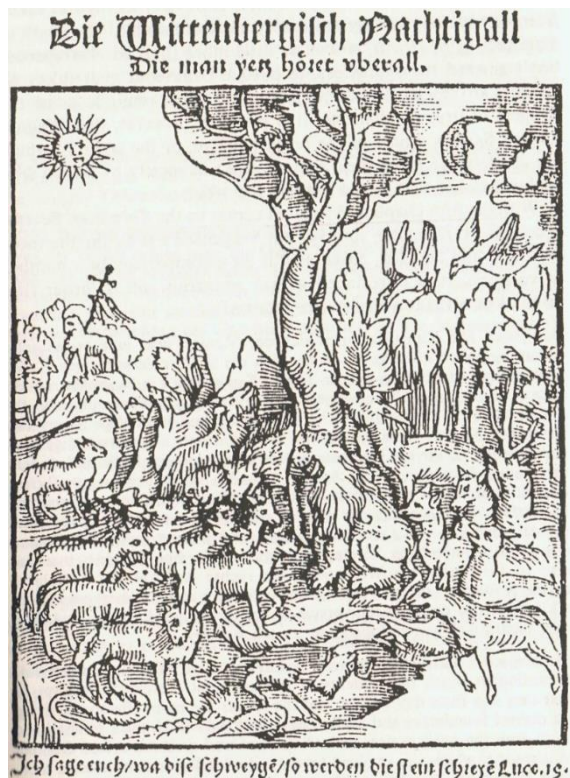
In oktober 1861 trok Wagner naar zijn uitgever, Franz Schott, om hem zijn plannen voor te leggen. *Die Meistersinger* zou een licht, populair stuk worden dat geen stertenor of een grote dramatische sopraan nodig had. Voor de rol van Hans Sachs was bovendien een goede acteur met een aangename baritonstem goed genoeg, aldus Wagner. Elk klein Duits theater zou het werk gemakkelijk kunnen produceren, hetgeen de populariteit van het stuk zou garanderen. Er is geen manier om te weten hoe onoprecht Wagner precies was tegenover zijn uitgever. Geloofde hij dat toen echt? Allicht moet hij toch een vermoeden hebben gehad dat zijn project de limieten voor zijn voorstellen zwaar zou overschrijden. *Meistersinger* zou immers de langste opera-avond in het repertoire worden en de rol van Hans Sachs werd door Dietrich Fischer-Dieskau ooit omschreven als de aller moeilijkste baritonrol aller tijden, die hem naar eigen zeggen verplichtte om tussen het tweede en het derde bedrijf te gaan liggen.²

In november 1861 schreef Wagner zijn Tekst II en Tekst III. Deze laatste was een ‘propere’ kopie voor Schott en bevatte weinig wijzigingen. De tekst bestond nog steeds uitsluitend uit een synopsis, waarvan maar twee namen vast stonden: die van Hans Sachs zelf en die van zijn leerling David. Magdalene noemde nog Kathrine, Veit Pogner noemde nog gewoon Bogler, Sixtus Beckmesser had de naam Hanslich, Walther heette Konrad en Eva noemde hij Emma. Het grote verschil met Tekst I lag vooral in de introductie van de zogenaamde ‘Wahnmonoloog’ en de introductie van een hele resem voetnoten die verwijzen naar de regels van de Meistersinger en hun tabulatuur. Ook de gevoelens tussen Eva en Sachs werden serieuzer uitgewerkt. Toen Wagner enige tijd later in Wenen was, ging hij zich verdiepen in zijn literatuur. Hij las Jakob Grimms *Ueber den altdeutschen Meistergesang* (1811), het allereerste boek van Jakob Grimm dat een ideaalbeeld van het Meesterlied schetste en kaderde binnen de fascinatie voor het Duitse verleden van de Romantici. Wagner las ook het verhaal van Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen* (1819), een verhaal voer het oude Nürnberg als een maatschappij van kunstenaars en ambachtslui. De inwoners van deze stad werken er hard en waren eerlijk, hetgeen hen welvaart, rijkdom en kunst bracht. Er is er tevens sprake van een zangwedstrijd tussen twee jonge mannen, Reinhold en Friedrich. Friedrich is verliefd op Rosa, de dochter van de tonnenmaker. Hij zal de wedstrijd winnen omdat hij tijdens het zingen van zijn lied naar Rosa kijkt en zo het beste lied zingt dat men ooit hoorde. Zo simpel is dat. Liefde als artistieke inspiratie blijkt dan ook het voornaamste thema van dit verhaal te zijn, waarvan zelfs Georges Bizet nog overwoog om het op muziek te zetten.

Wagner las ook de biografie over Hans Sachs van Johann Ludwig Deinhardstein (1794-1859) uit 1827. Deinhardstein was de directeur van het keizerlijk Hoftheater in Wenen en Wagner herinnerde zich dat hij een van zijn stukken zag toen hij ongeveer veertien jaar oud was. Deinhardsteins stuk vormde ook het uitgangspunt van een opera uit 1840 over de jonge Hans Sachs. De opera *Hans Sachs* werd in 1840 gecomponeerd door Lortzing op een libretto van Philipp Reger en Philipp Jakob Düringer naar Deinhardstein. In het verhaal legde men de nadruk op Hans Sachs als een dromer. Op een gegeven moment ziet hij zelfs de muze van de poëzie. Ook heeft Sachs in de opera een heilig respect voor de Tabulatuur.

In december 1861 las Wagner Tekst III voor aan zijn uitgever. Deze gaf hem een voorschot van 10.000 Franse franc, waarmee de kunstenaar naar Parijs trok om er zijn libretto in verzen om te schrijven. In januari schreef Wagner een nieuwjaarskaartje aan Mathilde Wesendonk en haar echtgenoot. Hij ondertekende wel degelijk met ‘R.W.’, maar voegde er aan toe ‘Hans Sachs’, waarmee de inmiddels eerder legendarische identificatie van Wagner met zijn favoriete baritonrol duidelijk al ver gevorderd was. Het resultaat van zijn arbeid in Parijs was een tekst van 68 pagina’s in verzen, afgewerkt op 25 januari 1862, bekend als Tekst IV. Hier veranderde hij de naam van de ridder definitief naar Walther, zo genoemd naar Walther von der Vogelweide die de ridder in het verhaal dan ook als zijn leermeester opgeeft. Op 31 januari werkte Wagner opnieuw een nette kopie af, bekend als

² Fischer-Dieskau (Dietrich), Richard Wagner’s Cobbler Poet, in: Vazsonyi (Nicholas), Wagner’s *Meistersinger*. Performance, History, Representation, Woodbridge, 2003, pp. 51-55.



Tekst V. Deze was bedoeld voor zijn uitgever, terwijl Tekst IV vol correcties, doorhalingen en verbeteringen cadeau werd gedaan aan Mathilde Wesendonck. Tussen 1866 en 1867 zou Richard Wagner de muziek voor deze opera componeren, waarna hij in 1868 in première ging.

Hans Sachs en de Meistersinger

De historische Hans Sachs werd geboren te Nürnberg in Frankenland op 5 november 1494. Hij werd schoenmaker. Tussen 1511 en 1516 beleefde hij zijn gezellenjaren, waarbij hij van stad naar stad reisde. Eenmaal terug in Nürnberg werd hij meteen lid van de gilde van de Meistersinger. Het was zijn verdienste dat de gilde van de Meistersinger en haar stijl, geassocieerd zou worden met de Lutheraanse reformatie. Sachs componeerde dertien Meistertöne, waaronder de beroemde 'Silberweise'. Hij huwde twee keer. Een keer met Kunigunde Kreuzer in 1519. Deze dame werd ook een hoofdpersonage in de opera van Lortzing uit 1840. Zij schonk hem twee zonen en vijf dochters. Zijn vrouw en zeven kinderen

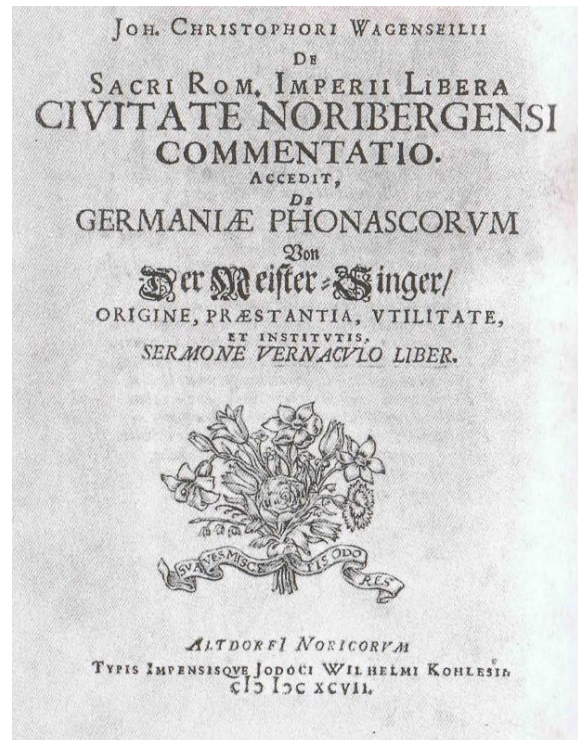
stierven allen voor hem. Kunigunde stierf in 1560. In 1561 huwde hij met Barbara Harscher, een weduwe van 29 jaar oud. Sachs was toen 67 jaar oud. Het is duidelijk; lang bleef Sachs niet vrijgezel en van opgeven van begeerte op z'n oude dag, zoals Wagners Sachs, kan geen sprake zijn. In 1523 schreef de historische Hans Sachs zijn beroemde gedicht ter ere van Maarten Luther: 'Die Wittenbergisch Nachtigall', geschreven vijf jaar nadat Luther zijn beroemde thesen nagelde aan de Schlosskirche. De zang van de nachtegaal brengt in het gedicht de schapen in veiligheid. De verscheurende leeuw was een symbool voor de paus in Rome en de wolven een symbool voor de katholieke geestelijkheid. Dan zijn er nog slangen, vossen en kikkers, maar de nachtegaal was Maarten Luther zelf. Het lied bracht Sachs in de problemen met het stadsbestuur dat hem vertelde dat hij bij z'n leest moest blijven (letterlijk). Zijn populariteit redde hem en niet lang nadien bekeerde het hele stadsbestuur zich tot het protestantisme. Het gedicht van Nürnbergs schoenmaker met als titel 'Die Wittenbergisch Nachtigall' verspreidde zich vervolgens over heel Europa en werd een van de belangrijkste profane liederen over de reformatie.

De gilde van de Meistersinger zelf ontstond in de loop van de veertiende eeuw in diverse Duitse steden. Over het algemeen waren het professionele ambachtslieden met een interesse in muziek, poëzie, geschiedenis en religie. Bijna alle gilden waren er in vertegenwoordigd, gaande van bakkers tot smeden en van goudsmeden tot schoenmakers. Aristocraten echter waren eerder zeldzaam. De regels van de Meistersinger bestonden in alle Duitse steden en waren zeer gelijkaardig, allicht als gevolg van de gezellenpraktijk waarbij ambachtslui tijdens de gezellenjaren van stad naar stad reisden. Nürnberg had in de vijftiende en zestiende eeuw een indrukwekkende meestersgilde. In 1697 publiceerde Johann Christoph Wagenseil zijn 'Joh. Christophori Wagenseilii de Sacri Rom. Imperii libera civitate Norinbergensi commentatio. Accedit, de Germaniae phonasorum von der Meister Singer origine, praestantia, utilitate et institutis, sermone vernaculo liber', een enorme lange beschrijving (zoals de titel doet vermoeden) van de geschiedenis van de stad Nürnberg in relatie tot de gilde van de Meistersinger. Een kopie van Wagenseils werk is ook vandaag nog te vinden in de collectie van de keizerlijke bibliotheek in Wenen. Het was dit exemplaar dat Richard Wagner ook via een vriend van hem wist te lenen. Onderzoekers die in het exemplaar aantekeningen of markeringen van de meester zochten, keerden met lege handen terug. Het zegt echter wel iets over de bibliotheeketiquette van Richard Wagner. Het boek vertelt ons hoe op feestdagen en vaak op zondagen, na de preek, de Meistersinger samenkwamen in de St. Katharinakerk in Nürnberg. Bij het zingen van prijsliederen, werden vier (niet een, zoals bij Wagner, maar vier!) 'Merker' aangeduid:

eentje controleerde de verzen, een de tabulatuur, een de rijmen en een de melodie. De zanger die het prijslied zong, werd op een stoel geplaatst. De merkers gingen in hun hokjes zitten, buiten het zicht van de zanger die anders misschien uit zijn concentratie zou worden gebracht, en markeerden de fouten. Een van hen gilde ‘Fanget an!’ en het lied kon beginnen. Alle merkers duiden de fouten aan die zij hoorden. Hun aantekeningen waren de basis voor de deliberatie die er op volgde. De zanger met de minste tegenwerpingen, werd ‘Davidsgewinner’ of ‘Übersinger’ en kreeg een zilveren ketting met de medaille van David.

Het Beckmesserdebat

Het is geen geheim dat Thomas Mann een vurig liefhebber was van de kunst van Richard Wagner. Toch zou hij aan de basis liggen van een debat dat de morele grondslag van een werk als ‘Die Meistersinger von Nürnberg’ in twijfel zou weten te trekken. In 1938 publiceerde deze doorwinterde Wagneriaan enkele kritische reflecties onder de provocatieve titel ‘Bruder Hitler’. In dat werk omschrijft Thomas Mann de toenmalige Duitse regeringsleider Adolf Hitler als een collega-Wagneriaan. Na Thomas Mann zouden ook andere auteurs de connectie tussen Wagner en Hitler gaan opzoeken. De voornaamste onder hen waren Theodor Adorno en Peter Viereck.³ Thomas Mann, maar vooral Peter Viereck en Theodor Adorno maken dezelfde redenering, waarbij ze de gelijkenissen tussen Wagner en Hitler omschrijven in kernwoorden als nationalisme, megalomanie, een totalitaire zienswijze, bombast, antisemitisme en een obsessie met bloed en ras. Vooral vanaf de jaren negentig is men daar heel ver in gegaan. Joachim Köhler is in zijn boek met de op zich al provocerende titel ‘Wagner’s Hitler: The Prophet and his Disciple’ uit 1999 het meest extreme voorbeeld. Hij ziet Richard Wagner als een ziener, een profeet en interpreteert Adolf Hitler als zijn voornaamste leerling en volgeling. De volgeling voerde vervolgens alleen maar uit wat de profeet eerst had gepredikt. De kern van zijn argument zit geworteld in Wagners antisemitisme. Het valt daadwerkelijk niet te ontkennen dat Richard Wagner antisemitische geschriften publiceerde, waardoor Köhlers argument aanvankelijk zeer sterk overkomt. In de rest van zijn boek maakt deze auteur echter duidelijk hoe Wagners antisemitisme (dat onweerlegbaar is) zonder omwegen leidde tot de concentratiekampen via de tussenliggende etappes: Wagner - antisemitisme - Meistersinger - Hitler - Holocaust.⁴ Het is nu precies deze redenering die (zacht uitgedrukt) kwetsbaar is voor kritiek. Tegenwoordig, meer dan tien jaar na het publiceren van Köhlers boek en meer dan 75 jaar na dat van Thomas Mann, zijn er onder de Wagnervorsers vandaag nog altijd twee kampen die een bittere strijd uitvechten over de moraliteit van de werken van Richard Wagner. Aan de ene kant zijn er de auteurs die het racistische element in het denken van Richard Wagner naar voor schuiven als een belangrijk thema in zijn artistieke productie. Barry Millington en Paul Lawrence Rose bijvoorbeeld deden dat op een eerder doordachtzame wijze.⁵ Auteurs als Joachim Köhler en Marc Weiner deden dit op een meer hysterische wijze.⁶ Ook daar zijn dus meerdere kampen te vinden. Aan de andere kant bevinden zich de auteurs die het antisemitisme in



³ Adorno (Theodor), *Selbstanzeige des Essaybuches ‘Versuch über Wagner*, in: Adorno (Gretel) & Tiedemann (Rolf), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, 1971 en Viereck (Peter), *Hitler and Wagner*, in: *Common Sense* 8, 1939.

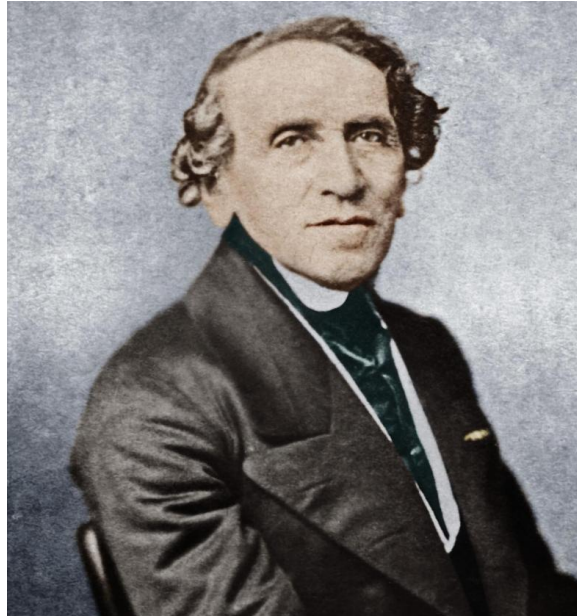
⁴ Köhler (Joachim), *Wagner’s Hitler: The Prophet and His Disciple*, Oxford, 1999.

⁵ Millington (Barry), *Nuremberg Trial: Is there anti-Semitism in ‘Die Meistersinger’?*, in: *Cambridge Opera Journal* 3, 1991, pp. 247-260 en Rose (Paul Lawrence), *Wagner: Race and Revolution*, New Haven, 1992.

⁶ Weiner (Marc), *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln, 1995 en Köhler (Joachim), *Wagner’s Hitler: The Prophet and His Disciple*, Oxford, 1999.

Wagners denken niet ontkennen (dat is ook moeilijk), maar op zijn minst met schijnbaar stevige argumenten durven beweren dat dit antisemitisme niet in zijn opera's is terug te vinden, al is het maar omdat een dergelijke sub tekst hem binnen zijn maatschappij meer last zou hebben veroorzaakt dan dat het heil zou hebben gebracht.⁷ De meesten maken bovendien ook de bedenking dat Adolf Hitler ter verdediging van zijn antisemitisme nooit naar Richard Wagner heeft verwezen, hetgeen een van de voornaamste argumenten van Köhler weerlegt. Het belangrijkste is echter dat al deze auteurs stellen dat indien men het werk van Richard Wagner immoreel wenst te noemen omdat er duidelijke racistische sub teksten in terug te vinden zijn, men dit ook in de werken zelf, dat is: in de opera's, moet kunnen aantonen.

Er zijn in het verleden meerdere pogingen ondernomen om in de werken van Wagner, in tekst of in muziek, sporen van het antisemitisme terug te vinden. Diverse minder sympathieke karakters, zoals Alberich, Mime, Klingsor, Kundry en ook Beckmesser werden hier vaak het slachtoffer van. Van alle argumenten die in die richting gaan, maakt het personage van Beckmesser uit *Die Meistersinger von Nürnberg* de beste kans om als het archetype van 'Joodsheid' te worden geïnterpreteerd. Zowel Marc Weiner als Joachim Köhler richten het grootste deel van hun energie op deze casus. Willen we de morele bodem van deze opera begrijpen, alsook haar maatschappelijke sub tekst, dan is het voor ons van belang om ook dit debat en haar argumenten te schetsen, aangezien hierover nog geen duidelijke academische consensus werd bereikt.



Giacomo Meyerbeer

De argumenten om Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg* op een of ander manier als 'Joods' te kunnen typeren zijn tweërlei. Aan de ene kant probeert men argumenten te vinden in de muziek. Aan de andere kant probeert men argumenten te puren uit Wagners eigen antisemitische traktaat met als titel 'Das Judentum in der Musik'. De claim dat de muziek van Beckmesser terug te brengen is tot iets dat Joods is, werd voor het eerst gemaakt door Barry Millington.⁸ Het argument werd later overgenomen en uitgebreid in het boek van Marc Weiner.⁹ Beide auteurs wijzen op de nerveuze ritmes in de melodelijn van Beckmesser, zijn vreemd en onnatuurlijk hoog stemgebruik als bariton en de vreemde decoratieve melismen in zijn zangpartij. De thesen van Millington en Weiner wisten echter niet de meerderheid van de experts te overtuigen. Eerder had Egon Voss namelijk al even overtuigend geargumenteed dat deze muzikale kenmerken op de eerste plaats een parodie zijn op de typisch Parijse opera in het genre van Giacomo Meyerbeer.¹⁰ De uitdaging voor Millington en Weiner lag er dan ook in om te kunnen aan te tonen dat deze muzikale kenmerken een parodie voor beiden konden zijn. Dit bleek niet zo eenvoudig te zijn en leek ook weinigen te overtuigen. Hoe kan men bewijzen dat iets een muzikaal Joods stereotype is als diezelfde kenmerken ook en gemakkelijker kunnen worden uitgelegd als Frans/Italiaanse Grand Opéra. Anders gezegd, zouden we ons de vraag kunnen stellen: parodieert Wagner hier Meyerbeer als Jood of als kosmopoliet componist? Verder

⁷ Wapnewski (Peter), *Der traurige Gott: Richard Wagner in seinen Helden*, München, 1978; Lee (Owen), *Wagner: The Terrible Man and His Truthful Art*, Toronto, 1999; Borchmeyer (Dieter), Maayani (Ami) & Vill (Susanne) (Eds.), *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart, 2000; Danuser (Hermann) & Munkler (Herfried) (Eds.), *Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Berlin, 2001 en Bermbach (Udo), *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, Stuttgart, 2004.

⁸ Millington (Barry), *Nuremberg Trial: Is there anti-Semitism in 'Die Meistersinger'?*, in: *Cambridge Opera Journal* 3, 1991, pp. 247-260, p. 251 in het bijzonder.

⁹ Weiner (Marc), *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln, 1995.

¹⁰ Voss (Egon), *Wagners 'Meistersinger' als Oper des deutschen Bürgertums*, in: Csampai (Attila) en Holland (Dietmar), *Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg: Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek, 1981.

wisten Millington noch Weiner te bewijzen dat Wagner inderdaad ook maar de minste kennis had over Joodse muziek. Zelfs Joachim Köhler wist Wagners kennis over dit soort muziek niet te bewijzen. Het is dan ook eerder twijfelachtig, gezien zijn antisemitische publicaties, dat Wagner interesse zou hebben gehad in een studie naar Joodse muziek, ook al was het om die muziek in zijn eigen muziek te parodiëren. We kunnen niet anders dan besluiten dat de these over de muzikale parodie in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* door de meeste experts niet als serieus wordt beschouwd, hoewel een vrij grote minderheid er nog steeds achter staat.¹¹

Het tweede argument stelt dat *Die Meistersinger* een scenische representatie is van Wagners antisemitische pamflet 'Das Judentum in der Musik'. De kern van dit argument is al aanwezig in de voornoemde publicatie van Theodor Adorno en het werd opgepikt door David Levin in zijn artikel over Sixtus Beckmesser als Joods archetype, waarin hij de opera omschrijft als 'an aesthetics of antisemitism', beslist een ernstige aantijging.¹² Volgens Levin valt de Joodse identiteit van Beckmesser vooral af te lezen uit de vaststelling dat hij in het derde bedrijf niet in staat is om het prijslied van Walther te begrijpen. Dit komt volgens Levin overeen met wat Wagner schrijft in zijn pamflet 'Das Judentum in der Musik', waar Wagner het argumenteert dat Joden alle talen kunnen leren, maar geen enkele echt goed. Wagner gaat door met te stellen dat dichters enkel in de eigen taal echte poëzie kunnen maken. Enkel in de eigen taal kan men ware kunst maken. Wie geen eigen taal heeft, kan geen echte kunst produceren. Wagner doelde in 1850 vooral op Giacomo Meyerbeer, een Berlijnse Jood die na een tijd in Italië Franse Grand Opéra ging schrijven in Parijs met een Italiaanse flair. Deze stijl noemde men destijds 'kosmopolitisch', Wagner noemt deze stijl onecht, inauthentiek, een leugen. Beckmesser die op het einde van het derde bedrijf Walthers lied niet kan lezen of memoriseren, is volgens David Levin daarom een karikatuur op de Joodse kunstenaar.

Indien deze redenering van Levin wordt gevolgd, wordt de rest van de interpretatie van deze opera wel heel erg vreemd, iets waar de auteur zelf overigens niet op ingaat. Indien Beckmesser als Joods archetype moet worden geïnterpreteerd met als voornaamste argument dat hij niet in staat is het prijslied van Walther te begrijpen, dan moet men toch merken dat geen enkele onder de Meistersinger (met de uitzondering van Hans Sachs) de stijl van Walther aanvankelijk begreep. Moeten we dan geloven dat Wagner volgens Levin een Middeleeuws Nürnberg voor ogen had dat bijna uitsluitend werd bevolkt door zingende Joden? Daarbovenop komt nog dat mocht Beckmesser daadwerkelijk niet kunnen lezen, hij zeker geen stadsschrijver was geworden of Merker. Beckmesser heeft een duidelijke rol in de opera. Hij is de verdediger van de traditie. David Levin poogt de opera in een interpretatief keurslijf te duwen, waarbij de motivaties achter de handelingen van Beckmesser worden herleid tot een monolithisch en monocausaal antisemitisch discours zonder oog voor de hoge graad van complexiteit in het verhaal en de andere thema's die er in naar voor komen. De uitstekende weerlegging van de argumenten van Levin kunnen in het lang en het breed uitgebreid teruggevonden worden in het Wagnerboek van Michael Tanner.¹³

In deze paragraaf werd in vogelvlucht een overzicht geboden van wat onder Wagnerkenners bekend staat als 'het Beckmesserdebat'. Beeldt hij een Jood uit of niet? Is hij een uiting van Wagners antisemitisme? Het debat heeft tot op dit ogenblik nog steeds geen winnaar, hoewel moet gezegd worden dat de verdedigers van de antisemitische these voor het ogenblik in de minderheid raken. Toch blijft het debat bestaan en zullen er in de toekomst ongetwijfeld nieuwe argumenten worden aangevoerd om *Die Meistersinger* als antisemitisch werk te verdedigen. Allicht zullen ook die argumenten bestrijdbaar zijn. Laat ons tot slot vooral ook benadrukken dat het al dan niet aanwezig zijn van antisemitische inhouden in het artistieke oeuvre van Richard Wagner nooit een zeer belangrijk thema zou zijn geweest indien de leider van het regime dat de holocaust organiseerde zestig jaar na de dood van de kunstenaar geen liefhebber was geweest van diens kunst en *Die Meistersinger* in het bijzonder.

¹¹ Dit is ook de mening van: Vaget (Hans Rudolf), 'Du warst mein Feind von je': The Beckmesser Controversy Revisited, in: Vazsonyi (Nicholas), Wagner's *Meistersinger*. Performance, History, Representation, Woodbridge, 2003, pp. 190-208.

¹² Levin (David), Reading Beckmesser Reading: Anti-Semitism and Aesthetic Practice in 'The Mastersingers of Nuremberg', in: New German Critique, 69, 1996, p. 129 in het bijzonder.

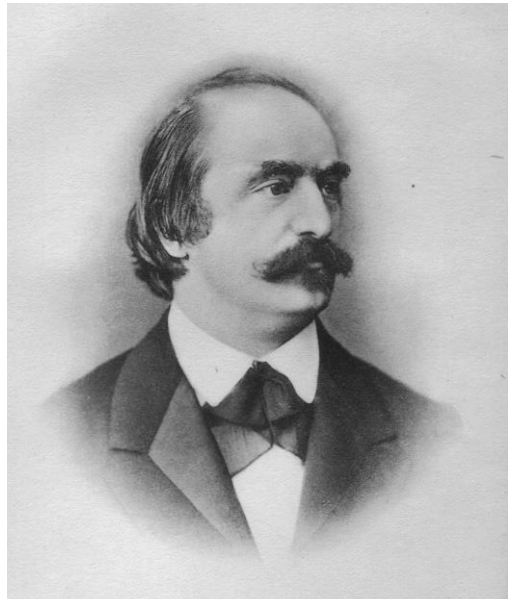
¹³ Tanner (Michael), Wagner, Princeton, 1997.

Wagner en Hanslick

De meer voor de hand liggende kandidaat die mogelijk in het karakter van Beckmesser werd gepersifleerd, was zonder twijfel de Weense kunstcriticus Edouard Hanslick (1825-1904). In 1971 analyseerde Carl Dahlhaus voor het eerst grondig de verhoudingen tussen Wagner en zijn Weense criticus in functie van *‘Die Meistersinger von Nürnberg’*.¹⁴ Sindsdien zijn er wel meerdere auteurs die de polemiek tussen Wagner en Hanslick als een bepalende achtergrond voor de opera analyseerden.¹⁵ Ook deze zaak houdt verband met het zogeheten

‘Beckmesserdebat’, waarbij de motivatie voor de herpublicatie van *‘Das Judentum in der Musik’* binnen de controverse tussen Hanslick en Wagner werd geduid. Wagners Jodentraktaat werd geschreven in 1850. De bewerkte versie ervan werd heruitgegeven in 1869. Waarom Richard Wagner op dat ogenblik in zijn leven de behoefte voelde om nog een keer zijn antisemitisch geschrift onder de aandacht te brengen en dit keer zelfs op zijn eigen naam (voorheen publiceerde hij onder een pseudoniem) is op zich al het onderwerp van veel

discussie geweest. Een van de aanleidingen van de aanvankelijke publicatie in 1850 was ongetwijfeld het aanhoudend succes van de opera’s van Giacomo Meyerbeer en de canonisatie van de nog maar pas overleden Felix Mendelssohn (1809-1847) als grootmeester van de Duitse Romantische beweging. De aanleiding voor de herdruk was iets totaal anders en is onder meer terug te voeren tot het conflict tussen Richard Wagner en Edouard Hanslick. Het meest opmerkelijke verschil met de eerste druk was Wagners benadrukken van de door Joden gedomineerde pers in Frankrijk en Duitsland. De herdruk leest op die manier als een poging van Richard Wagner om een Joods complot tegen hem te ontmaskeren: *‘die (...) gegen mich (...) umgekehrte Judenverfolgung’*.¹⁶ Wagner noemt daarbij ook enkele namen, waaronder die van Edouard Hanslick de meest prominente was.



Edouard Hanslick

‘Wagner versus Hanslick’ is een van de populairste hoofdstukken in de geschiedenis van de muziekkritiek. Het toont de uiterst complexe relatie tussen een knap kunstenaar en zijn meest geniale criticus. Hanslick begon zijn loopbaan in de jaren veertig van de negentiende eeuw. Aanvankelijk was hij zelfs een enthousiast verdediger van de nieuwe Duitse muziek, inclusief het werk van Richard Wagners wiens *Tannhäuser* hij in 1846 bezocht en verdedigde. Hanslick zag in Wagner op dat ogenblik het grootste nieuwe talent van de Duitse muziek en de opera in het bijzonder. Hanslick zou minder enthousiast worden over Wagners projecten na 1850. Het project *‘Der Ring des Nibelungen’* keurde hij af als te overdreven pompeus met de niet-aflattende verwijzingen naar mythologie en te overladen met hoogdravende sociale problemen en utopische oplossingen. Hanslick geloofde duidelijk niet, in tegenstelling tot Wagner, dat een kunstenaar het verschil kon maken of dat hij een revolutie in het theater zou kunnen teweeg brengen.

Ook later zou Hanslick zich nooit kunnen vinden in de muziek uit de diverse delen waaruit *‘Der Ring des Nibelungen’* was opgebouwd. Zo hield hij niet van de naturalistische en volgens hem te saaie declamaties in *‘Das Rheingold’* en *‘Die Walküre’*. In 1854 had Hanslick immers zijn eigen meesterwerk geschreven onder de titel *‘Vom Musikalisch-Schönen’*, een werk dat sindsdien is uitgegroeid tot het basiswerk van de moderne muziekesthetica. In dat werk ging Hanslick zeer

¹⁴ Dahlhaus (Carl), *Richard Wagners Musikdramen*, Velber, 1971.

¹⁵ Borchmeyer (Dieter), *Richard Wagner. Theory and Theatre*, Oxford, 1991, pp. 107-127 en p. 272 en vooral: Grey (Thomas S.), *Masters and Their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser and ‘Die Meistersinger’*, in: Vazsonyi (Nicholas), *Wagner’s Meistersinger. Performance, History, Representation*, Woodbridge, 2003, pp. 165-189.

¹⁶ Cfr. de tekst *Aufklärungen über das Judentum in der Musik* in: Golther (Wolfgang), *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Vol. 8, p. 242.

expliciet in op wat volgens hem het verschil is tussen ‘muziek’ en ‘poëzie’, waarbij hij het domein van het muzikale afschermt van alle buitenmuzikale betekenissen, hetgeen regelrecht inging tegen wat Wagner schreef in zijn eigen hervormingstraktaten rond 1850.

Beide heren botsten op een theoretisch niveau in de loop van de jaren vijftig en het hele project rond *Tristan und Isolde* zou hun tegenstellingen alleen groter maken. Ook op persoonlijk vlak wilde het niet echt klikken. Hanslick en Wagner ontmoetten elkaar in Wenen in 1861. Hanslick had niet lang voordien zijn hoge functie op het ministerie van onderwijs opgezegd om zich voortaan volledig te kunnen wijden aan zijn werk als auteur en criticus. Wagner was in die tijd zeer op zijn hoede voor Hanslick van wie hij vermoedde dat hij er op uit was om zijn nieuwe geesteskindje, *Tristan und Isolde*, te kelderen. Wagner had in die dagen dringend een succes nodig en hij moet hebben geweten dat Hanslick, gezien zijn eigen theoretische standpunten in ‘Vom Musikalisch-Schönen’ niet anders kon dan dit werk af te keuren. De ontmoeting viel dus niet op het beste tijdstip. Luise Dustmann had beide heren samengebracht om een soort van verzoening tussen hun mogelijk te maken. Wagner gedroeg er zich naar verluidt bewust onbeleefd tegenover Hanslick die daar op reageerde met berekende ironie. Zo bad Hanslick vergiffenis bij de meester voor zijn regressieve zienswijzen en drukte hij de wens uit niets meer te verlangen van de meester als ingewijd te worden in de waarheid van zijn nieuwe kunst. Toen deze passage uiteindelijk terecht kwam in ‘Mein Leben’ citeerde Wagner Hanslick verbatim, maar negeerde hij de ironie. Er bleek weinig goede wil te bestaan tussen beide heren. Een volgende ontmoeting bracht evenmin veel heil. Dit keer was de gastheer Dr. Joseph Standhartner die door Hanslick later werd omschreven, met zijn gebruikelijke ironie, als een ‘wagneriaan, maar desondanks een aangenaam man’. Die avond, in november 1861, zou Wagner er zijn nieuwste ontwerp tekst voor een nieuwe opera voorlezen. Deze tekst staat onder geleerden bekend als de versie III waar het personage dat Sixtus Beckmesser zou gaan heten, nog vermeld wordt als ‘Veit Hanslich’, een duidelijke verwijzing naar de Weense criticus. Pas in januari 1862, toen Wagner in Parijs was, zou hij in zijn nieuwe versie (met verzen), bekend als versie IV de naam Veit Hanslich definitief inruilen voor Sixtus Beckmesser. Nu weten we niet of Wagner zo moedig is geweest om de naam Veit Hanslich te gebruiken bij die bewuste voorleessessie die avond in november 1861 bij Dr. Standhartner. De meeste auteurs vermoeden dat Wagner zich op dat ogenblik wel verplicht moet hebben gevoeld een andere naam voor zijn pedante ‘Merker’ op te geven, wilde hij niet als onbeschoft overkomen.¹⁷ Ondanks de naamverandering moet iedereen bij het voorlezen van het verhaal wel hebben begrepen dat het karakter van de stadsschrijver een persiflage was van Edouard Hanslick.

Hanslick zelf bleef discreet, nam naderhand afscheid van zijn gastheer en verdween zonder Wagner te hebben gesproken. Na op die manier door de voordrachtgever te zijn geschoffeerd, kan men dit discreet verdwijnen beschouwen als een vorm van burgerlijke hoffelijkheid. Interessanter echter, zijn de kritieken van Hanslick op ‘*Die Meistersinger von Nürnberg*’, zeker op het moment dat de opera in november 1862 in première ging. Zijn kritiek was treffend. Hanslick aanvaardde de rol van Beckmesser en maakte er slechts weinig opmerkingen over. Wel sabelde hij het hele project neer en voegde er aan toe (opnieuw ironisch) dat het werk desondanks een van de beste werken was die Wagner in de voorbije jaren had geproduceerd. Hanslick waardeerde immers de terugkeer naar een meer profaan thema, na de mythologische bombast van de *Ring* en had zelfs lof voor enkele effecten op de scène en enkele muzikale passages. Zijn kritiek was doordacht en manifesteerde zich op heel een ander vlak, hetgeen het Beckmesserdebat ook vandaag nog steeds voedt.

Hanslick bleef ten eerste kritiek hebben op de onlogische melodielijnen in het werk, de overladen complexiteit van de tweede finale, waarin het koor niet anders kon dan gillen, de lengte van de rol van Hans Sachs waarbij de bariton niet anders dan buiten adem kon zijn tegen het eind van het verhaal en natuurlijk had hij ook kritiek op de grote brokken tekst die het publiek voorgeschoteld kreeg. De meest prangende kritiek in relatie tot de Hanslick-Beckmesser-relatie was ongetwijfeld Hanslick aanval op Wagners humor. Nadat Hanslick had aangetoond dat hij consequent bij zijn mening bleef over de muzikale stijl van Wagners werk, viel hij het werk ‘als komedie’ aan. Hanslick deed geen pogingen

¹⁷ Grey (Thomas S.), *Masters and Their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser and ‘Die Meistersinger’*, in: Vazsonyi (Nicholas), *Wagner’s Meistersinger. Performance, History, Representation*, Woodbridge, 2003, pp. 165-189.



Sachs als Merker voor Beckmesser. Niet komisch maar 'gemeen'?

om het karakter van Beckmesser goed te praten of te verdedigen. Hij was wel slimmer dan dat. Hij had oog voor de val die Wagner voor hem had klaargezet en op een kleine sneer na, leek hij daar geen commentaar op te hebben gehad: *'Een geniale dichter wordt geplaatst tegenover een pedante criticus die hem niet begrijpt, maar hem toch beoordeelt. Merkt u dat hier iets aan de hand is, opmerkelijke lezer?'.* Dit is Hanslick die laat weten aan zijn lezer dat hij 'hét' wel door heeft. Mocht hij Wagners persiflage van hem volledig negeren, dan zou het overkomen als hij onwetend was, of erger: onmachtig. Met deze kleine prik (meer was niet nodig) gaf Hanslick te kennen dat hij begreep wat er aan de hand was, maar dat hij koos om er niet op in te gaan.

Wat hij vervolgens wel deed, was zich dissociëren van de humor in het werk. In de opera wordt Sixtus Beckmesser tot twee keer toe vernederd en zelfs een keer geslagen. De burgers op scène maken zich uiteindelijk ook vrolijk over deze vernedering, waardoor het publiek wordt uitgenodigd om zich met deze observaties akkoord te verklaren en mee te lachen. Welnu, Hanslick lachte niet mee. Op die manier nam hij een hogere morele positie in en vroeg hij zich af of het lot van Beckmesser wel zo lachwekkend is als Wagner ons wil laten geloven. Hanslick registreerde op klinische wijze de brutaliteit die aan de basis ligt van de humor van dit werk en voegde er aan toe dat de toeschouwer op zijn minst twee keer hoorde na te denken over wat op scène gebeurt, alvorens de volgens hem misplaatste humor van het werk naar waarde te schatten.

Thomas S. Grey gelooft dat de herpublicatie van Wagners Jodenpamflet het gevolg was van Wagners frustratie over deze invloedrijke kritiek op zijn werk door zijn meest getalenteerde criticus, Edouard Hanslick. Hanslicks kritiek blijft ook vandaag nog kleven aan het werk van Wagner. De sterkte van het denken vanuit beide geesten, maakte het debat 'Hanslick versus Wagner', zoals gezegd, een van de meest boeiende hoofdstukken in de geschiedenis van de moderne muziekethica. Het was een stimulerend debat dat altijd over inhoud en redelijke argumenten bleef gaan, ondanks het feit dat die vaak genoeg werden gekruid met heerlijke steken onder water en persoonlijke vetes. Juist dat laatste is van belang. Volgens Thomas S. Grey zag Wagner Hanslick als niets meer dan een pedante Jood die met hem wilde afrekenen. Nochtans was Edouard Hanslick een Oostenrijkse katholiek, wiens grootouders aan moeders zijde wel degelijk van Joodse afkomst waren die zich evenwel toen al tot het katholicisme hadden bekeerd. Zowel de vader (zonder Joods bloed) als de moeder van Hanslick waren praktiserend katholiek en het is twijfelachtig of Hanslick zichzelf überhaupt affineerde met een Joodse identiteit. Nochtans was het net die 'Joodsheid' die Wagner aanviel in de herdruk van zijn anti-semitisch traktaat uit 1869. Het pamflet verscheen immers niet lang na de première van *'Die Meistersinger von Nürnberg'* in München en kort voor dat het werk aan een tournee door de Duitstalige wereld begon. Wagner moet zich toch bewust zijn geweest van het feit dat de herdruk van

zijn antisemitisch traktaat op dat precieze moment zou kunnen worden geïnterpreteerd als een begeleidend tekst bij het werk dat net dan aan het publiek werd voorgesteld. Wat Wagner er precies mee bedoelde, is nog steeds onderwerp van discussie. Vast staat wel dat deze publicatie mede verantwoordelijk was voor de connectie tussen *‘Die Meistersinger’* en het anti-semitisme via de figuren van Hanslick en Beckmesser.

Wagner en Schopenhauer

In secties 68 tot 70 van zijn boek *‘Die Welt als Wille und Vorstellung’* beschrijft de filosoof Arthur Schopenhauer het lot van de mens. Deze moet zijn *‘Wahn’* opgeven en vooral het egoïsme dat hem eigen is en geworteld in haat en kwaadaardigheid. Daartegenover staat volgens hem de niet-erotische, niet-discriminerende mensenliefde: altruïsme. Deze beweging is niet gemakkelijk. De mens moet zich proberen los te rukken van zijn eigen egoïsme om zijn altruïsme te kunnen beleven. De mens zit nu eenmaal in *‘Wahn’* gevangen en moet zich hieruit bevrijden. Dit is, in een notendop, wat er gebeurt met Hans Sachs in de loop van het derde bedrijf van Wagners opera en nergens wordt deze problematiek treffender naar voor gebracht dan in de beroemde *‘Wahnmonoloog’* en de prelude in het orkest die het derde bedrijf inleidt. De avond voordien had zich in de straat voor Sachs’ huis een



Herrn Markes Glück?

straatgevecht voorgedaan. Dit trof Sachs. Hij zag hoe begeerte, egoïsme, haat, eigendunk en dwaasheid uitmondde in straatgeweld. Hans Sachs ging als gevolg hiervan nadenken over het leven en begon in zijn boek te lezen. Zijn boek is een kroniek van zijn stad. Daarin leest hij over het verleden van Nürnberg en leert hij dat de zaken nooit anders geweest zijn: *‘Wahn! Wahn! Überall Wahn!’*. Bijgevolg leert Hans Sachs uit zijn lectuur dat begeerte leidt tot waanzin. Het opgeven van de begeerte laat ook deze waanzin ophouden. Alleen de bevrijding uit deze waanzin kan leiden tot altruïsme. Sachs leert dat dit ook op hem van toepassing is. Hij zal leren op te houden met *‘willen’* of *‘begeren’*. Eigenlijk begeert hij Eva. Hij houdt van haar, ongetwijfeld. Het huwelijk dat zij hem langs de neus weg voorstelde, spreekt hem eigenlijk wel aan. In het diepste van zijn verlangens wil ook Hans Sachs huwen met de mooie, lieve en rijke dochter van de goudsmid met wie hij het opperbest kan vinden. Bovendien voelt Eva ook wel iets

voor hem. Zoveel is duidelijk. Dan dringt het tot Sachs door: eigenlijk is hij zelf in zijn verlangen naar Eva niet zo heel veel anders dan Beckmesser. Alleen begrijpt Sachs dat zijn begeerte plaats zal moeten ruimen voor een jonge liefde. En dat kan geschieden door het zelf te willen of op de meer pijnlijke manier, zoals Sixtus Beckmesser zal ervaren. Tijdens de prelude tot het derde bedrijf leest Sachs in zijn wereldkroniek. Hij begrijpt er de *‘Wahn’* van de voorbije nacht. Hij begrijpt dat zijn eigen behandeling van Beckmesser werd ingegeven door zijn begeerte voor Eva. Sachs leest in zijn kroniek, dat evengoed Schopenhauers meesterwerk kon zijn, dat het (erotische) verlangen als kern van de *‘Wille’* (aldus Schopenhauer) zijn handelen en denken is gaan bepalen. Het is bovendien een waan te denken dat hij daar ooit aan zal kunnen ontsnappen. Het is daarom wijs om afstand te nemen en zijn eigen begeertes op te bergen. Eva heeft altijd al van hem gehouden, maar zij begeert Walther. Sachs houdt van Eva. Meer nog: hij begeert haar. Eva voelt liefde voor Sachs, maar begeert een ander. Sachs ziet dat in en begrijpt dat ook best. Daarom weet hij wat hem te doen staat. Hij moet deze begeerte opgeven. Dit wordt duidelijk wanneer Wagner in een dialoog tussen Eva en Sachs het lustthema uit *Tristan und Isolde* citeert. Sachs geeft er met plezier *‘Herrn Markes Glück’* op, zo zegt hij. Hij zal voortaan proberen haar niet langer te begeren en zelf gelukkig te zijn.

Een opera over een zangwedstrijd

Een Wagneropera over een zangwedstrijd was op zich niets nieuws. Ook de opera *Tannhäuser* gaf een prominente plaats aan de zangwedstrijd op de Wartburg. Toch is er een cruciaal verschil. In *Tannhäuser* was de zangwedstrijd op zich niet het onderwerp van de opera zelf. Wanneer de Thüringer reageren op de liederen van het hoofdpersoonage Tannhäuser, dan is dat omdat zij niet akkoord kunnen gaan met zijn moraliteit. Wanneer de Nürnberger in *Die Meistersinger von Nürnberg* reageren op de liederen van Walther von Stolzing, Sixtus Beckmesser of Hans Sachs, dan doen zij dat omdat ze akkoord zijn (of juist niet) met de esthetica erachter; dat wil zeggen, met de kunst op zich. Het is met andere woorden niet de moraal die achter deze opera schuilt, maar een visie op kunst en de zangwedstrijd die centraal staat in het plot van dit muziekdrama. Zelfs het liefdesplot, toch zo prominent in romantische opera's, is ondergeschikt aan dat thema. Sterker nog: het is ermee verbonden. Wie het mooiste liedje zingt, wint het meisje. Zelfs liefde lijkt ondergeschikt te zijn aan kunst. Wagner maakt in zijn verhaal wel duidelijk dat het meisje, Eva, de winnaar best wel kan afwijzen als minnaar, maar dan zal ze onder geen beding iemand anders kunnen kiezen om mee te huwen dan de winnaar van die wedstrijd. Eerst komt de kunst en dan pas de liefde.

Het komt ons opnieuw over alsof Richard Wagner ons iets te zeggen heeft over kunst en liefde. Zijn hele opera kent een soort legendarische, historische opzet, in de stijl van de Franse *Grand Opéra*. Het werk speelt zich af in het zestiende-eeuwse Nürnberg, maar dat 'historische' element is, zoals vaak bij *Grand Opéra*, slechts façade. De opera toont een negentiende-eeuwse versie van het zestiende-eeuwse Nürnberg en het is belangrijk om dat te onthouden, omdat de opera, als gevolg daarvan, niet anders kan dan bol te staan van de anachronismen, zowel in de tekst als in de muziek, iets waar Peter Branscombe met veel verve op gewezen heeft.¹⁸ Voorbeelden daarvan zijn te vinden rond de figuur van Hans Sachs. Hans Sachs was, zoals gezegd, een feitelijke zestiende-eeuwse Nürnbergse zanger en dichter. Wagner toont ons dit personage in zijn zogenaamde 'Wahnmonoloog' (derde bedrijf) in zijn zestiende-eeuwse atelier. Hij reflecteert er over zulke concepten als 'Wahn' en 'Wille', concepten die duidelijk afkomstig zijn van de door Wagner zo bewonderde negentiende-eeuwse filosoof Arthur Schopenhauer om er de wereld en het leven mee te beschrijven. Op dat moment wordt Hans Sachs een anachronisme; alsof hij zelf niet weet of hij zich nu in de zestiende, dan wel de negentiende eeuw bevindt.

Een ander voorbeeld van een bewust anachronisme is het fragment 'Wacht auf', waar het volk Hans Sachs groet als een van de grootste zestiende-eeuwse Duitse kunstenaars. In werkelijkheid begroet het koor een negentiende-eeuwse Wagneriaanse creatie op de muziek, door Wagner geschreven, van de 'Wittembergisch Nachtigall', een creatie van de historische Hans Sachs, aangevuld met Wagneriaanse harmonieën om het authentieke lied te kunnen integreren in de opera zelf.

De opera is daarom niet historisch. Hij is metaforisch. In *Die Meistersinger von Nürnberg* zijn heel wat knappe 'Wagnermetaforen' te vinden. Zo wordt Hans Sachs vergeleken met Johannes de Doper en Eva Pogner met de Bijbelse Eva die bovendien voorkomt in de liederen die Hans Sachs en Walther zullen zingen. Walther zelf wordt vergeleken met Albrecht Dürers David en even later ook met Walther von der Vogelweide, zijn 'leermeester'. Dit verklaart tevens waarom Walther ook die naam heeft. David, de leerling van Sachs, werd al in verband gebracht met Walther via Dürers meesterwerk. Het is nu precies David die Walther in eerste instantie kennis laat maken met de kunst van de Nürnbergse Meistersinger en met Hans Sachs in het bijzonder. Hij legt aan Walther de metafoor van het zingen als het maken van schoenen uit. Hij legt uit waarom ze symbool staan voor elkaar, maar de vergelijking tussen het maken van schoenen en het zingen van meesterliederen, maakt geen indruk op Walther die zich afvraagt of hij nu zanger of schoenmaker moet worden. Zo'n ironische commentaar door een cruciaal personage, wijst op de onvolkomenheid van de metaforen in het werk zelf, is een prachtig voorbeeld van wat 'romantische ironie' wordt genoemd.

Bovendien zijn er in het muziekdrama zelf vaak genoeg situaties waarbij de personages een theatertje voor elkaar lijken op te voeren. De voorbeelden zijn legio: Eva die haar boek in de kerk laat liggen om een moment alleen te kunnen zijn met Walther, Eva die klaagt dat haar schoenen te klein zijn om Sachs te kunnen zien, Sachs die het moment van Beckmessers vernedering zo goed als in scène zet. Dan zwijgen we nog over de liederen die worden gezongen voor de commissie van Meistersinger en

¹⁸ Branscombe (Peter), *Die sprachliche Form der Dramen*, in: Müller (Ulrich) en Wapnewski (Peter), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart, 1986, pp. 175-196, in het bijzonder pp. 191-193.

inwoners van Nürnberg. De opera heeft vaak genoeg een ‘theatertje in het theater’. In *Meistersinger*, ‘all the world’s a stage’. Deze liederen hebben overigens vaak een dubbele bodem. In het tweede bedrijf ziet Hans Sachs hoe Eva met Walther uit Nürnberg wil weglopen. Hij zingt daarop een lied waarin hij het heeft over de Bijbelse Eva: ‘O Eva, Eva, du schlimmes Weib’ die uit de tuin van Eden werd verjaagd. Dit staat nu ook te gebeuren, zo laat Sachs blijken, met Eva Pogner. Met dergelijke kunstgrepen die bekend staan als romantische ironie, weet Wagner ook zichzelf te parodiëren. In het derde bedrijf spreken Beckmesser en Sachs over het prijslied van Walther. Sachs merkt hierbij op hoe het verkeerd zou zijn te denken dat het om een Bijbels lied gaat. Het lied gebruikt inderdaad metaforen en beelden uit de Bijbel, maar die worden gebruikt op een heel andere manier om er helemaal iets anders mee te bedoelen. Het gaat met andere woorden om symbolen die uit een traditie werden gehaald om vervolgens ergens anders te worden ingevoegd met een nieuw, synthetisch werk tot gevolg dat eigenlijk ook totaal iets anders wil zeggen dan het werk waaruit de oorspronkelijke metaforen werden gelicht. Op deze manier maakt Richard Wagner perfect duidelijk hoe zijn eigen muziekdrama’s functioneren. Die neiging tot zelfparodie is overigens ook aan te treffen in de muziek. De vorm van de muziek moet klinken als de inhoud van wat men zingt. Zo legt David het toch uit aan Walther in het eerste bedrijf wanneer hij de regels van de *Meistersinger* uitlegt. David vermeldt hier bijvoorbeeld de nachtegaal en op dat moment laat Wagner de muziek een soort onomatopée maken. Ook dat is romantische ironie, omdat het toont hoe Wagners romantisch drama als kunstwerk functioneert. In het eerste bedrijf geeft David ons de synopsis van de scène die er op zal volgen. Hij vertelt Walther wat, hoe en waarom. Hij doet dat op een Wagneriaanse manier, namelijk door muziek en woord te fuseren. Wanneer hij het over korte noten heeft, zal Wagner korte noten schrijven en wanneer hij het over lange heeft, schrijft Wagner lange. Vreemd genoeg is ook het omgekeerde waar. David vertelt hoe men de melodie niet mag laten beginnen op een noot die te laag is, terwijl hij op dat ogenblik zelf een noot zingt die te laag is. Hetzelfde gebeurt wanneer hij zegt dat de noot ook niet te hoog mag zijn. Wagner illustreert dit verbod door het door David te laten uitvoeren. Dat is ironisch. David zingt met andere woorden alles wat mag en wat niet mag, waarmee Wagner in *Die Meistersinger* een eigen ‘catalogusaria’ lijkt te maken. Hij zingt de inhoud van zijn instructies. Dat betekent dat de instructies repercussies hebben op hoe de muziek klinken zal. Dit is wat Mary Cicora ‘ironic music’ noemde.¹⁹



Vernieuwing versus traditie, Sachs versus Beckmesser

¹⁹ M. Cicora, *Modern Myths and Wagnerian Deconstructions*, London, 2000, p. 158.

Deze term komt ook van pas om er de muziek uit het tweede bedrijf mee te beschrijven. Daar ontaardt het gezang van Sixtus Beckmesser in straatgevechten en het is een daad van ironie vanwege de componist dat hij juist hier een fuga componeert. Dat is ironisch omdat een fuga de meest strikte vorm van muzikale orde is die de Westerse kunstmuziek heeft voortgebracht. Wagner 'speelt' met deze muzikale vorm en gebruikt hem om chaos uit te drukken.

De muziek in *Die Meistersinger* werkt op twee niveau's. Er is de muziek van Wagner (dat is evident) en er is de muziek van de Meistersinger (eveneens geschreven door Wagner). Deze tweedeling geeft soms wat vreemde effecten. De stijl van Hans Sachs, Sixtus Beckmesser en Walther von Stolzing wordt gekleurd door een Wagneriaanse versie van zestiende-eeuwse Duitse muziek. Hun muziek doet zich voor als composities van de personages zelf, maar uiteraard werd alle muziek door Wagner zelf gecomponeerd die de volledige controle had over zijn eigen partituur. Dan is er de stijl van de niet-Meistersinger-personages in het drama, zoals die van Eva Pogner. Zij zingt uitsluitend in de authentieke wagneriaanse stijl, zonder referenties naar niet-romantische Wagnermuziek. Zo zal Wagner voor Beckmessers ballade uit het tweede bedrijf ook met opzet 'slechte' muziek componeren. Dat doet hij omdat hij ons wil doen geloven dat deze muziek de creatie is van een van zijn personages. Wagner componeert in die passage bewust banale en foutieve muziek opdat het een portret zou opleveren van van Beckmessers triviale stijl. Alleen op die manier kan Hans Sachs er in het verhaal ook kritiek op hebben, hetgeen het drama dan weer vooruit helpt.

Het gevolg hiervan is wel degelijk van belang. Wagner plaatst in zijn muziekdrama immers ook expliciet twee muzikale werelden tegenover elkaar. Aan de ene kant is er de wereld van Walther en Sachs. Dat is de nieuwe wereld. Aan de andere kant is er de wereld van Beckmesser en Sachs. Dat is de oude wereld. Uiteraard werden zowel de oude stijl, alsook de nieuwe door Wagner uitgevonden. Het is Wagner zelf die ons wil leren wat volgens hem 'nieuwe' en 'oude' muziek is. Sachs heeft het op het einde van het eerste bedrijf over 'Es klang so alt, und war doch so neu'. Dat is Wagneriaanse ironie. Het klonk oud omdat Wagner het liet klinken als een negentiende-eeuwse versie van wat hij dacht dat zestiende-eeuwse muziek was. Het klinkt ook nieuw omdat Walther een personage was uit (op dat moment) Wagners laatste opera. De verdedigers van de oude muziek doen alsof hun regels in steen gebeiteld staan. Toch gaat deze opera zeer expliciet over het verleggen van muzikale grenzen door de regels te doorbreken. Het is vooral de figuur van Hans Sachs, die constant laveert tussen Beckmesser en Walther, die het juiste evenwicht moet zien te treffen. Sachs stelt dat men de regels kritisch moet onderzoeken, zonder daarbij de traditie overboord te gooien.

Kortom, Wagners *Meistersinger* gaat over het zingen van liedjes en zelfs nog meer over de regels die worden gebruikt om die liedjes te maken. Het werk legt heel netjes de eigen regels uit door uit te leggen welke de regels zijn waarmee men liedjes moet maken. Juist dat lijkt steeds nadrukkelijker het onderwerp van deze opera te zijn. De verhaallijn van de opera bestaat er in de regels te doorbreken en eens dat gebeurd is, is ook het verhaal afgelopen, juist omdat het werk in essentie handelt over het al-dan-niet (durven) doorbreken van de eigen regels. De rol van Hans Sachs is daarbij cruciaal. Hij vraagt aandacht voor de regels waarop het kunstwerk is gebouwd. Zodoende ondermijnt hij zelf zijn eigen dramatische betekenis, want eens de regels doorbroken zijn, heeft Hans Sachs geen enkele betekenis meer als personage en eindigt ook de opera.

De opera toont een strijd die wordt uitgevochten op twee vlakken tussen drie personages. Het eerste vlak is te dingen naar de prijs van de Meistersinger. Wie schrijft het beste lied? Beckmesser, de verdediger van de orde, Walther, de vernietiger van die orde en Sachs, de compromisfiguur, zijn met elkaar in geding. Dit zijn ook de drie potentiële huwelijkskandidaten voor Eva Pogner. Dat is het tweede vlak waarop gestreden wordt: wie krijgt het meisje? Sachs laveert tussen Beckmesser en Walther. Hij schrijft en hij wist uit, hij zingt en hij interpreteert, hij leeft op het gevoel en met het verstand en zodoende pendelt hij tussen wat traditioneel is en wat nieuw is. Hans Sachs is een bijzonder zelfbewust personage en het lijkt er bij momenten sterk op dat hij zich zelfs bewust is van zijn plaats binnen wat in essentie een negentiende-eeuws Wagneriaans muziekdrama is. Hij is per slot van rekening de voornaamste spreekbuis van Richard Wagner zelf en wordt daarmee een soort van 'auctoriele verteller' die de fantasiewereld waarin hij wordt meegezogen op het einde van het verhaal tot een einde zal brengen, zoals een hoofdpersoon uit een verhaal van Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Wanneer dat gebeurt, eindigt de opera, zo wordt toch aangenomen, met een happy end.